

Teoría da novela e poética da lectura en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino

Iria Sobrino Freire

RESUMO

Segundo Iria Sobrino Freire, a estética posmoderna propiciou o papel autorreflexivo e teórico da propia obra de ficción. Neste sentido, a autora detecta nas obras de Italo Calvino a incorporación da teoría ó terreo da ficción literaria, xa que atopa reflexións sobre os conceptos de realismo, forma, contido, compromiso, etc. A seguir, contextualiza a obra *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e analiza as teorías narratolóxicas implícitas e explícitas presentes nesta novela.

ABSTRACT

According to Iria Sobrino Freire, the Postmodern aesthetics favoured the self-reflexive and theoretical role of the literary fiction itself. In this respect, the authoress notices that Italo Calvino includes some theoretical elements in his literary fiction, since she finds comments on concepts such as realism, plot, story, commitment and so on. After that, Iria Sobrino sets in a context the work *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) and analyses the implicit and explicit narratological theories found in this novel.

Para M. (sempre).

Introducción

Ó longo da historia, o pensamento literario —o que hoxe denominamos «teoría literaria»— vén tendo por vehículo obras de moi diversa índole: desde volumes específicos sobre o tema (as poéticas ou, modernamente, os tratados de teoría literaria) ata ensaios de carácter filosófico ou antropolóxico. Pero unha das vías privilexiadas —e a miúdo esquecida— de difusión de ideas teórico-literarias é, sen dúbida, a propia literatura.

No caso da novela é posible afirmar que se trata dun xénero cunha clara vocación autorreflexiva, xa desde as súas orixes cervantinas ata obras como o *Tom Jones*, de Henry Fielding, ou o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, aínda antes de que existise preceptiva sobre o mesmo, por considerarse un xénero «baixo». Pero será coa chegada da estética posmoderna cando se prioricen as formas artísticas

especulares e autorreferenciais, tanto na actividade historiadora (a mirada posmoderna contempla con especial atención a metaliteratura, como toda manifestación «metaartística») coma na propia praxe literaria.

Un caso paradigmático de metanovela do século XX é, polas súas particulares características, a obra de Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), pertencente á última etapa da súa traxectoria literaria. Intentarase, nesta nota, sistematizar e analizar a teoría da narrativa que a ela subxace. Pero antes de proceder á súa análise, contextualizarase dentro do conxunto da produción do autor.

A narrativa de Calvino segue dous camiños fundamentais: un no que prevalece a compoñente social-realista —desde as novelas neorealistas *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *L'entrata in guerra* (1954)¹ ata outras como *La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963), máis preto do ensaio— e outro no que o elemento fantástico ocupa un lugar preeminente —da triloxía *I nostri antenati* (*Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959)² a novelas como *Le cosmicomiche* (1965), *Le città invisibili* (1972) ou *Il castello dei destini incrociati* (1973), nas que o artificio narrativo pasa a un primeiro plano. En canto á «hipernovela»³ *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), resulta difícil, como se verá máis adiante, clasificala nun destes dous grupos. O propio autor é consciente da viraxe que efectuou a súa narrativa, como se observa no inicio da novela:

Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui. Qui però sembra che non c'entri proprio niente con tutto il resto che ha scritto, almeno a quanto tu ricordi (p. 9).

Se una notte d'inverno un viaggiatore constitúe, pois, un exemplo-tipo de metanarrativa, modalidade que xa aparecera, aínda que tanxencialmente, en

1. Calvino (1964: 18) suxire a denominación «neoexpresionismo» para a literatura da segunda posguerra italiana, pola seu intencionado distanciamento do naturalismo, patente no «modo de representar a la persona humana: trazos exasperados y grotescos, muecas torcidas, oscuros dramas visceral-colectivos».

2. Sen embargo, non se pode falar dun corte abrupto entre as obras «realistas» e as «fantásticas», como apunta G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Riuniti, 1979, «Avremo così il Calvino dei *Nostri antenati* e il Calvino dei racconti sociologici, in realtà assai piú vicini fra loro di quanto i titoli non lascerebbero sospettare, ma il primo che garbatamente allegorizzando ricuce di continuo il simbolo con il filo della realtà, il secondo che anche partendo dei fatti della cronaca li traspone in una dimensione che esorbita dalle biografie individuali» (p. 267). No mesmo sentido se pronuncia E. Gioanola, «Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino», en G. Bertone, *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città (a cura di Giorgio Bertone)*. *Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, Genova: Marietti, 1988, pp. 20-35), «Dal *Sentiero dei nidi di ragno* fino al *Marcavaldo* la narrativa calviniana oscilla tra le diverse istanze del realismo e del fantastico, anche se il suo realismo è fin dall'inizio lievitato dalle insopprimibili pulsioni dell'immaginario» (p. 22). Foi Pavese o primeiro en sinalar o ton de conto popular de *Il sentiero dei nidi di ragno*, trazo que a partir daquela se faría característico da narrativa de Calvino (Calvino, 1964, p. 26).

3. «Hipernovela» é un calco da etiqueta «iper-romanzo», tomada de Calvino (1988, p. 117).

Il cavaliere inesistente (1959)⁴, e que tamén terá fundamental presenza en *Palomar* (1983)⁵.

Unha novela posmoderna.

Italo Calvino é considerado unanimemente pola crítica como un dos máximos expoñentes da narrativa posmoderna⁶. En palabras de John Barth⁷, «Italo Calvino (...) a fait ses débuts en tant que néoréaliste italien (dans le *Sentier des nids d'araignées*, 1947), mais, dans sa maturité, il est devenu un postmoderniste exemplaire (avec *Cosmicomics*, 1965, et le *Château des destins croisés*, 1974 [*sic*])». Esta afirmación converteuse no punto de partida dos estudos doutros autores.

Así, Silvia Gaspar Porras cifra o posmodernismo⁸ de Calvino na «inocencia perdida» da que falaba Eco: «no en vano los temas propuestos y el desarrollo a que se someten responden a una técnica bien estructurada en la que las leyes combinatorias y la desrealización juegan un papel fundamental»⁹.

Pola súa parte, Benusi¹⁰ aplica a definición que dá J. Barth¹¹, de novela posmoderna a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

4. Ver Gaspar Porras, «La inocencia perdida de Italo Calvino. Estrategias narrativas en *El caballero inexistente*», en J. M. Paz Gago (ed.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña, Universidade, 1994, pp. 161-168.

5. Segundo C. Calligaris, «nessun libro di Calvino è così denso di indicazioni di lettura e di tentativi di pilotarla quanto lo è *Palomar*» (p. 39), (*apud* Barrado, «Los signos y los tiempos en México, en *Palomar* y *Collezione di sabbia* de Italo Calvino», en J. M. Paz Gago (ed.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña: Universidade, 1994, pp. 35-43.

6. No seu libro de memorias (1994, p. 269), o propio Calvino afirma estar relacionado «con lo que se puede definir como la neovanguardia norteamericana».

7. «La littérature du renouvellement: la fiction postmoderniste», *Poétique*, 48, 1981, p. 397.

8. Silvia Gaspar Porras, art. cit., ver nota 4. En canto ás etiquetas «posmodernidade» e «posmodernismo» sigo a Navajas, «La para-doxa (pos)moderna», en G. Tyras (comp.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'espace contemporaine*, Grenoble: CERHIUS, 1996, p. 24, para quen «la posmodernidad caracteriza la época actual de una manera abarcadora y amplia. Define el modelo filosófico y cultural de la actualidad. Incluye desde las manifestaciones de la reflexión filosófica y ética a los modos de conducta individual y colectiva. De modo diferente, el posmodernismo define la estética y los hechos artísticos que se corresponden con esa episteme general».

9. «Sólo queda por saber», continúa Silvia Gaspar (p. 167), «si la inocencia rotundamente perdida entronca con la estética que define Lyotard y es deudora de las implicaciones éticas que de ella se derivan, o bien si el sentido trágico queda transmutado en una esperanzada reflexión social de referentes posthegelianos en la línea de Habermas». Noutro lugar (p. 162), Gaspar alude ó libro de Calvino *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, no que o autor «enuncia algunos de los valores literarios que considera recomendables en las producciones contemporáneas y futuras», e a continuación aplica dous destes conceptos («levedade» e «multiplicidade») a *Il cavaliere inesistente*. No caso de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, as cinco propostas (segundo se explica no prólogo, Calvino morreu antes de escribir a sexta) acáenlle perfectamente: «levedade», «rapidez», «exactitude», «visibilidade» e «multiplicidade». Se consideramos, con Calvino, que estas propostas son índice de posmodernismo, en canto valores vixentes na estética contemporánea (e na do futuro, como se adianta), vemos confirmada a hipótese de que nos atopamos ante unha novela posmoderna.

10. C. Benusi, *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989, pp. 141-142.

11. Art. cit., p. 403 (ver n. 7).

Le roman postmoderniste idéal va, d'une façon ou d'une autre, dépasser la querelle entre le réalisme et l'irréalisme, les partisans de la forme et ceux du contenu, la littérature pure et la littérature engagée, la fiction de l'élite et le roman de gare.

Partindo desta definición, analizarase de seguida o xeito no que se manifesta a superación das citadas dicotomías na novela de Calvino. Pese á inadecuación epistemolóxica destes pares de conceptos vistos desde a actualidade da teoría literaria, creuse rendable a súa aplicación ó texto por razóns metodolóxicas, co obxectivo específico de demostrar cómo unha mesma novela pode conxugar, ó tempo, trazos en principio opostos.

a) Realismo vs. irrealismo

En canto «metanovela», a obra aborda o tema da ficción literaria como un aspecto propio da realidade humana. A ficción, que en principio se situaría do lado da irrealidade, tráese á esfera do real como elemento arredor do cal se artella a trama dos personaxes. Dentro do marco da obra –capítulos nos que se narran as peripecias do Lector e a Lectora–, a ficción novelesca constitúe a realidade narrada (nivel diexético). No nivel hipodixético sitúanse os *incipits* de novelas¹² que, fronte ós capítulos-marco, están do lado da ficción. Non obstante, apunta Gioanola¹³ que

i dieci attachi di romanzo sono così perfettamente falsi da sembrare veri, mentre la parte in certo senso «reale» del libro, quella del Lettore e poi della Lettrice, dell'editore, dello scrittore, e così via, diventa a sua volta piú «romanzesca» degli stessi pezzi di romanzo: come suona una frase chiave del libro, «non c'è certezza fuori della falsificazione».

O procedemento da *mise en abyme*¹⁴ e os mecanismos de ruptura da ilusión literaria¹⁵ operan en beneficio do estrañamento «contro l'illusorietà dell'arte, contro la pretesa naturalistica di far dimenticare al lettore o allo spettatore di aver di fronte un'operazione condotta con mezzi linguistici, una finzione studiata in vista d'una strategia degli effetti» (Calvino, 1978: 345). O caso paradigmático deste

12. Trátase dos fragmentos titulados *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (pp. 11-24), *Fuori dell'abitato di Malbork* (pp. 33-40), *Sporgendosi dalla costa scoscesa* (pp. 53-66), *Senza temere il vento e la vertigine* (pp. 77-89), *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* (pp. 103-114), *In una rete di linee che s'allacciano* (pp. 133-139), *In una rete di linee che s'intersecano* (pp. 161-168), *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* (pp. 199-209), *Intorno a una fossa vuota* (pp. 223-235) e *Quale storia laggiú attende la fine?* (pp. 247-254).

13. Art. cit., p. 26 (ver n. 2)

14. Para este tema *vid.* o estudio monográfico de L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, París, Seuil, 1977.

15. Sirva de exemplo o comezo da novela: Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: «No, non voglio vedere la televisione!» Alza la voce, se no non ti sentono: «sto legendo! Non voglio essere disturbato!» Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo piú forte, grida: «Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!» (I, p. 3).

16. *Ob. cit.* (ver n. 14).

estrañamento constitúeo o seguinte fragmento do diario do escritor Silas Flannery, que se corresponde, segundo a tipoloxía establecida por Dällenbach¹⁶, coa *mise en abyme* aporística por canto unha parte da obra reproduce o todo: en efecto, nestas liñas o personaxe de Silas Flannery esboza o proxecto de escritura dunha novela, proxecto que resume a estrutura da verdadeira *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume...

Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare na Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario...

Ma non vorrei che per sfuggire al Falsario la Lettrice finisse tra le braccia del Lettore. Farò in modo che il Lettore parta sulle tracce del Falsario, il quale si asconde in un qualche paese molto lontano, in modo che lo Scrittore possa restare solo con la Lettrice.

Certo, senza un personaggio femminile, il viaggio del Lettore perderebbe vivacità: bisogna che incontri qualche altra donna sul suo percorso. La Lettrice potrebbe avere una sorella... (VIII, pp. 197-198).

Sen embargo, o estrañamento deixa de ser tal desde o momento en que a novela ficcionaliza os complexos procesos que rexen a comunicación literaria: a obra incorpora á materia narrada aqueles elementos que, aínda que condicionan a produción e recepción de toda mensaxe literaria, son externos ó texto en si. Deste xeito, o efecto de distanciamento que provocan estes mecanismos especulares achégase ó que Pellizzi¹⁷ denomina «distanza come avvicinamento». Con esta expresión paradoxal alúdese á dobre compoñente do denominado «racconto romanizzato» ou «pro-romanzo» –xénero posmoderno que ten como máximos representantes a Borges e a Calvino–, que se manifesta da seguinte maneira en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: ó tempo que se fai consciente ó lector de que a literatura non é senón convención e artificio (e nisto radica a *distancia*, distancia que tamén adopta o propio autor ante a súa obra), tematízanse situacións e problemas significativos do actual sistema literario, o cal comporta unha *aproximación* á realidade, da que a literatura tamén participa.

En canto á inserción de inicios de novelas, a ficción preséntase como parte constituínte do mundo (real) da literatura en tanto que os textos seleccionados remiten a modelos máis ou menos tipificados da narrativa universal. Así, para Bonura¹⁸,

Calvino esemplifica quali sono i moduli e gli stilemi del romanzesco moderno, da quello della neoavanguardia (il primo, ad esempio, deriva da certa narrativa di Robbe-Grillet), a quello realistico politico; da quello geometrico-metafisico, a quello erotico-orientale; da quello esistenziale alla maniera del neorealismo, a quello fantastico-surreale, ecc.

17. «Metafore della distanza in Borges e Calvino», *Strumenti critici*, ano XII, nº 2, 1997, p. 294.

18. *Invito alla lettura di Calvino*, Milano: Mursia, 1981, p. 96.

Dentro da parodia á que se someten estes tipos de novela¹⁹, é significativa neste punto a que compete á narrativa da chamada *école du regard*²⁰:

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. Nell'odore di stazione passa una ventata d'odore i buffet ella stazione. C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo. È una sera piovosa; l'uomo entra nel bar; si sbottona il soprabito umido; una nuvola di vapore l'avvolge; un fischio parte lungo i binari a perdita d'occhio lucidi di pioggia (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 11).

O proxecto literario de Calvino presupón unha mirada máis profunda, máis crítica e máis oblicua, máis matizada e, polo mesmo, máis «realista», desbotada a pretensión dunha imposible –e plana, monolóxica– obxectividade: dado que a literatura non é espello dunha natureza inmutable (o único inmutable sería, en todo caso, a mirada que o home moderno quixo proxectar sobre ela), o seu verdadeiro valor pasa por levar a cabo unha «critica del mondo e del nostro modo di vedere il mondo» (Calvino, 1967a: 178). Para S. Tani²¹,

before many other novelists, Calvino transformed the gaze, impassive and indifferent, altogether 'blind', which we inherited from the *nouveau roman*, into a look questioning the surrounding world, society, nature, and even fictional mechanisms in order to scrutinize their meanings, to master their complexity (p. 164).

b) Forma vs. contido

En *Se una notte d'inverno un viaggiatore* forma e contido están perfectamente imbricados; o obxectivo de novelizar unha teoría da literatura conséguese mediante os dous procedementos: a introducción de ideas literarias explícitas (plano da historia) e implícitas (plano do discurso).

Como exemplo das primeiras pódese aducir a sátira que se fai das actividades de certos sectores da crítica que, esquecidos do verdadeiro pracer da lectura, se entregan a análises excesiva e ridiculamente formalistas:

19. En relación coa parodia, sinala Navajas (1996, cit., p. 27) que «la estética posmoderna cita formas previas para ponerlas en entredicho y desconfirmarlas. La ironía y la parodia son los procedimientos retóricos preferidos en esa empresa de deconstrucción de un pasado que se considera como no vital e inválido». Así mesmo, Gaspar Porras (1994, cit., p. 163) coincide con Eco e Jenks en «apuntar la parodificación como uno de los códigos configuradores del arte posmoderno (...). La ficción de *El caballero inexistente* (e a de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) remite a diversos códigos semióticos, pero todos ellos procedentes de otras ficciones literarias. (...) Todas estas ficciones están sometidas a un proceso de parodificación que evidencia la intertextualidad de vocación renovadora».

20. Para a chamada «avanguardia racionalista», vid. Calvino, 1959, 1962.

21. «La Giovane Narrativa: Emerging Italian Novelists in the Eighties», en T. D'haen & H. Bertens (eds.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 164.

Cos'è infatti la lettura d'un testo se non la registrazione di certe ricorrenze tematiche, di certe insistenze di forme e di significati? La lettura elettronica mi fornisce una lista delle frequenze, che mi basta scorrere per farmi un'idea dei problemi che il libro propone al mio studio critico» (VIII, p. 186).

En canto ás ideas literarias implícitas, a inclusión das novelas interrompidas na trama central suxire que os tipos de novela seleccionados, modelos máis ou menos convencionais sometidos a parodia, non corresponden ó que Calvino considera a «novela ideal» ou «verdadeira». El mesmo afirma que

il mio libro (...) avrebbe potuto essere una ricerca del 'vero romanzo' e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni 'romanzo' interrotto corrispondeva a una via scartata. In questa ottica il libro viene a rappresentare (per me) una specie *d'autobiografia in negativo*: i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato, e insieme (per me e per gli altri) un catalogo indicativo d'atteggiamenti esistenziali che portavano ad altrettante vie sbarrate»²².

Disto pódese deducir que o modelo que se propón, fronte ás novelas descartadas, é a propia *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

A incorporación da teoría ó terreo da ficción literaria supón unha ruptura das convencións xenéricas tradicionais, nas que a teoría estaría reservada ó ensaio ou ó tratado científico. Dentro da posmoderna reestructuración xenérica e disciplinar, é notable a tendencia cara a unha concepción non-discreta de modos de coñecemento da realidade como poden ser a filosofía, a literatura e a ciencia. Nesta liña, Calvino (1967b: 154-155) observa que

la scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura; costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta e non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda.

In attesa di quest'epoca, non ci resta che soffermarci sugli esempi disponibili di una letteratura che respira filosofia e scienza²³, ma mantiene le distanze e con un leggero soffio dissolve tanto le astrazioni teoriche quanto l'apparente concretezza della realtà.

c) Literatura «pura» vs. literatura comprometida

Como teórico e crítico literario, Calvino é o primeiro en rexeitar, desde presupostos sociolóxicos –posmarxistas–, a idea da existencia dunha literatura «pura». Para el,

22. «Risonanze montaliane in Italo Calvino», en G. Bertone (cit. n. 2, p. 157).

23. Un exemplo de literatura baseada no coñecemento científico atopáse en *Le cosmicomiche* (Calvino),

a literatura non é unha actividade autónoma susceptible de ser abstraída do resto dos fenómenos culturais e sociais. A literatura é comprometida en tanto que está inmersa nun determinado sistema cultural, enraizada na realidade²⁴. Todo escritor, á hora de enfrontarse á creación dunha obra literaria, ha de adquirir un dobre compromiso: tanto ético coma estético. A compoñente ética encóntrase, como se dixo, indisolublemente unida á estética, pero o contrario non sempre sucede. Calvino (1962: 89) pronúnciase en contra da literatura panfletaria, desprovista de valores estéticos:

Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza piú recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il piú possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*²⁵.

Con todo, aínda aceptando a distinción tradicional literatura «pura» vs. literatura comprometida, a novela non se podería clasificar en ningún dos dous grupos xa que, ademais do seu evidente valor estético, asume por momentos a principal competencia da literatura comprometida –no sentido clásico do termo–: a denuncia social. Un dos exemplos máis elocuentes neste sentido é o fragmento no que se poñen en evidencia os absurdos mecanismos da censura e a incompetencia das «autoridades competentes»:

L'uomo alla scrivania si toglie lentamente gli occhiali. Scuote il capo con aria triste. –Non entro nel merito del suo reclamo. Non è di mia competenza. Il nostro ufficio, pur avendo stretti rapporti tanto con le carceri quanto con le biblioteche, s'occupa di problemi piú vasti. L'abbiamo mandata a chiamare, sapendola lettore di romanzi, perché avremmo bisogno d'una consulenza. Le forze dell'ordine –esercito, polizia, magistratura,– hanno sempre avuto delle difficoltà nel giudicare se un romanzo è da proibire o da tollerare: mancanza di tempo per letture distese, incertezza dei criteri estetici e filosofici su cui basare il giudizio... (IX, pp. 217-218).

d) Literatura de elite vs. literatura de masas

Lonxe tanto dun concepto de literatura populista coma de literatura elitista, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* está escrita, segundo Benusi²⁶,

24. A este respecto afirma: «se si comincia a presumere che una certa zona delle letterature [contemporanea]-quella che richiama le etichette di «estetismo», «escapismo», «esotismo» o nella sua accezione piú negativa «decadentismo»- non ha una sua cittadinanza nell'epoca industriale, si è già fuori strada. L'estetismo -e tutto ciò che seguirà sulla sua scia- non solo è un frutto della civiltà industriale, ma en è il frutto primo e il piú diretto. Si «evade» nei mare del Sud perché pare l'unico modo di affermare qualcosa riguardo all'industrialismo, si fa del simbolismo o si copre l'arte negra o si recupera l'infanzia e il tempo perduto o s'instaura il culto della parola pura o quello dell'inconscio o quello della disponibilità alla contraddittoria varietà della vita, sempre in funzione d'un rapporto -di lotta, o di riforma, o d'adattamento- con l'ambiente in cui si vive» (1962, p. 85).

25. Esta consideración relaciónase tamén coa dicotomía forma vs. contido.

26. *Ob. cit.*, pp 134-135, 139. Ver n. 10.

per un lettore ideale medio-alto che possa appassionarsi ingenuamente alla trama e che tuttavia sia in grado di fare del testo un esercizio ermeneutico-filologico-epistemologico [...] È forse l'estremo tentativo di mettere a confronto due progetti di letteratura potenzialmente oppositivi ma destinati a integrarsi per dar vita a un prodotto nuovo, capace di divertire e al tempo stesso di far riflettere un pubblico di massa sulla propria consistenza culturale: il suo orizzonte d'attesa poggia sull'intreccio, che però può svilupparsi intorno a nodi problematici squisitamente letterari.

En efecto, como se dicía máis arriba, nin o peso teórico da obra é tan grande que dificulte a lectura a un lego, nin a trama é tan simple que non invite a gozar da lectura. Desde a propia novela faise unha crítica tanto dos «romanzi fatti in serie per secondare il gusto del pubblico» (VIII, p. 173) coma da vacua pedantería dalgúns críticos:

A questo punto viene aperta la discussione. Vicende personaggi ambienti sensazioni vengono spinti via per lasciare il posto ai concetti generali.

- Il desiderio polimorfo-perverso...
- Le leggi dell'economia di mercato...
- Le omologie delle strutture significanti...
- La devianza e le istituzioni...
- La castrazione... (V, p. 90).

Pola contra, encarácese a figura do lector activo, intelixente, que le con fruición, sen –necesariamente– demasiadas preocupación intelectuais, encarnado no personaxe de Ludmilla, que devora «i romanzi di Silas Flannery uno dopo l'altro senza porsi nessun problema», segundo Lotaria, e que é un deses lectores dos que Silas Flannery espera «che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s'aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro» (VIII, p. 185).

Nun dos seus escritos teóricos Calvino (1967c: 162-163) aborda o problema do lector nos seguintes termos:

questo presupporre un lettore sempre piú colto non presinde dall'urgenza di risolvere il problema dei dislivelli culturali? [...] L'apporto che la letteratura può dare è solo indiretto: per esempio, rifiutando decisamente ogni soluzione paternalistica; se si presuppone un lettore meno colto dello scrittore e si assume verso di lui un'attitudine pedagogica, divulgativa, rassicuratrice, non si fa che confermare il dislivello; ogni tentativo d'edulcorare la situazione con palliativi (una letteratura «popolare») è un passo indietro, non un passo avanti. [...] La letteratura non può che giocare al rialzo, puntare sul rincaro, rilanciare la posta, seguire la logica della situazione che necessariamente si aggrava: tocca alla società nel suo complesso trovare la soluzione.

Análise da novela: teorías narratolóxicas explícitas e implícitas

Como xa se sinalou, a carga teórica da novela toma corpo tanto no plano do discurso coma no da historia. Ó primeiro pertencen mecanismos de organización do material narrativo como a estrutura e a modalización; no segundo sitúase o argumento, os personaxes e as relacións que manteñen entre si. Mentres que o nivel do discurso está reservado propiamente á teoría da novela, o nivel da historia ofrece unha visión global –e crítica– do sistema literario.

a) Estructura e modalización

Na estrutura da novela distínguese un nivel diexético, que constitúe o marco narrativo, dun nivel hipodiexético, formado polas novelas interrompidas²⁷. Os niveis narrativos dispóñense intercaladamente, de xeito que despois de cada capítulo correspondente ás aventuras do Lector e a Lectora inclúese o comezo dunha novela, agás ó final da obra, na que se suceden os capítulos XI e XII sen que se insira no medio ningún *incipit*²⁸. O trazo máis sobresaliente é a fragmentariedade do discurso, que responde a un obxectivo moi determinado:

oggi la regola dello «scrivere breve» viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria. [...] Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi piú diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata. [...] Il mio temperamento mi porta a «scrivere breve» e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite» (Calvino, 1988: 116-117).

Isto está en consonancia coa finalidade de crear unha obra múltiple, dialóxica, unha enciclopedia *aberta* –valla o oxímoron– na que se suxiran de modo conciso tódalas posibilidades epistemolóxicas e hermenéuticas que encerra a realidade²⁹. Tamén responde a un ideal de «rapidez» narrativa, moi relacionada coa brevidade. Calvino, como xa apuntara Pavese (*vid. supra*) con respecto a *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), presenta unha clara influencia do tipo de narración que é o conto popular, que o atrae, segundo el mesmo (1988: 37), non por

fedeltà a una tradizione etnica [...] né per nostalgia delle letture infantili [...], ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate. Nel mio lavoro di trascrizione delle fiabe

27. O procedemento está tirado das *Mil e unha noites*, como se afirma na propia novela por boca do escritor Silas Flannery (VIII, p. 173).

28. Falta, como sinala C. Benusi, *Introduzione a Calvino*, cit. n. 10, p. 141), o último dos *incipits*: «*Le récit spéculaire*, per dirla con Lucien Dällenbach (cit., Seuil: Paris 1977), che Calvino cita a proposito del procedemento dell'*abyme* (Calvino, 1978, p. 352), fa coincidere la realtà del romanzo con quella del suo progetto: l'ultimo incipit del *Viaggiatore* manca, ma dovrebbe appartenere al romanzo *Chiede, ansioso d'ascoltare il racconto* (p. 260)».

29. Ver Calvino, 1988, pp. 101-120.

italiane dalle registrazioni degli studiosi di folklore del secolo scorso [Calvino, 1956], provavo un particolare piacere quando il testo originale era molto laconico e dovevo cercare di raccontarlo rispettandone la concisione e cercando di trarre da essa il massimo d'efficacia narrativa e di suggestione poetica.

En canto ós *incipits* de novelas, o seu carácter interrupto conférelles unha estrutura prologal que Pellizzi³⁰ considera representativa dos novos xeitos de facer novela, caracterizados por

la provvisorietà e l'incompletezza: hanno la forma di un incessante prologo a una comunicazione a venire che non potrà aver luogo se non attraverso altri prologhi: costituiscono un «intanto» sintetico, un «essere sul punto di» in cui lo scarto, l'invisibilità dell'oltre è una sorta di condizione a priori, che permette l'interruzione del flusso, la riflessione e la digessione.

En efecto, dentro da narrativa contemporánea o prólogo adquire unha especial importancia, sobre todo da man de Borges, de quen se pode afirmar que ascende esta forma discursiva dun estatuto ancilar, paratextual, como o que se lle concedía ata o momento á categoría de xénero literario. Pero o que en Borges era teoría na novela de Calvino convértese, como observa Pellizzi, en praxe narrativa. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* incorpora, pois, á diexese os presupostos teóricos do autor, facendo unha vez máis estética da ética.

As novelas interrompidas recrean tipos narrativos caracterizados ben pola súa procedencia histórico-xeográfica, ben polo seu xénero³¹. Todas elas comparten unha serie de motivos recorrentes³², expresados dos máis diversos modos³³. Os trazos comúns resúmense no seguinte esquema: o heroe, personaxe masculino narrador da súa propia historia, ten que enfrontarse a un problema práctico, no que acaba sempre por perder o control da situación (o remate dos fragmentos preséntase como inesperado). Xunto ó protagonista aparece unha muller, coa que mantén unha relación amorosa -xa sexa real ou desexada. Esta estrutura argumental tan clásica, semellante á do conto popular, correspóndese, en termos xerais, co esquema da trama de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*³⁴. Logo as diferencias entre «i

30. Art. cit., p. 298 e 299 (ver n. 17).

31. *Introduzione a Calvino*, cit. n. 10, p. 135.

32. Benusi (cit. n. 10, p. 137) interpretaos en clave autobiográfica: «Dall'impegno iniziale al grado zero del presente per ripartire da qui, tutto l'itinerario di Calvino scrittore viene ora metaforicamente riprodotto, con i tic, le fobie, le manie filosofiche che gli conosciamo: le sue donne, le sue incertezze ideologiche, la sua angoscia per le possibilità che si squadermano e che repentinamente svaniscono in un'alternanza di finito-infinito, verità-falsità, caso e necessità, inferno-paradiso di una scrittura che diventa il luogo dove tutti i luoghi della terra possono essere visti da tutti i punti possibili, Aleph».

33. Pódese percibir certa relación cos *Exercises de style* (1947) de Raymond Queneau, escritor co que Calvino fundou nos anos sesenta, xunto a Perec, o famoso *Oulipo* (Obradoiro de Literatura Potencial).

34. A estrutura é, ademais de fragmentaria, circular: repítese un mesmo esquema en tódalas novelas; os títulos, colocados un detrás doutro, forman un enunciado con sentido (XI, p. 260); tanto no comezo como na final faise alusión á propia novela: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (I, p. 3), «Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (XII, p. 262).

romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato»³⁵ e a novela, o todo resultante, non descansan no *qué* da historia, senón na actualización da mesma, isto é, no discurso.

Os tipos concretos ós que pertencen as novelas interrompidas son os seguintes: novela obxectalista de espionaxe (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), novela costumista (*Fuori dell'abitato di Malbork*), novela neorrealista-existencial (*Sporgendosi dalla costa scoscesa*), novela social-realista rusa (*Senza temere il vento e la vertigine*), novela policíaca (*Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*), novela *dirty-realist* (*In una rete di linee che s'allaciano*), novela xeométrico-metafísica (*In una rete di linee che s'intersecano*), novela erótico-filosófica xaponesa (*Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*), novela hispanoamericana³⁶ (*Intorno a una fossa vuota*), novela fantástico-surreal (*Quale storia laggiú attende la fine?*).

É, pois, no espacio da modalización onde se perciben máis cambios dos *incipits* de novelas ó marco narrativo: mentres uns están narrados en primeira persoa, co que iso conleva (monoloxismo, visión parcial e reductora da realidade), a segunda persoa (do singular e do plural) toma presenza no outro. Xa se advirte un ton de ironía sobre o uso da primeira persoa no comezo da novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora piú anonimo, se tu lettore no hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché io mi chiamo «io» e questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto. Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di chiamare «io» il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di piú che questo spoglio pronome, pure per il solo fatto di scrivere «io» egli si sente spinto a mettere in questo «io» un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire (pp. 15-16).

Este fragmento evidencia ademais que os *incipits* de novelas non son a mera transcripción dun texto literario, senón a deconstrucción dos mesmos mecanismos psicolóxicos que condicionan actividades como a creación ou a lectura. A utilización deste recurso intensifica o carácter paródico dos tipos de novela seleccionados.

No marco narrativo o ti ocupa o lugar do eu: «smarrita, come si è visto, la possibilità di fare dell'io il centro del romanzo, pone il tu al suo posto, ma un tu che legge le avventure di un io che rispunta nei libri già scritti e tramandati solo negli inizi»³⁷. O ti é aquí o receptor da obra literaria, figura que representa a razón de ser da existen-

35. Art. cit., p. 157. Ver n. 22.

36. En concreto, créase un tipo de novelística que se atopa a cabalo entre o crioulismo e o surrealismo, representada fundamentalmente por *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo.

37. Ver Benusi, *Ob. cit.* (n. 10), p. 136.

cia da literatura. Este desprazamento do eu polo ti podería estar relacionado coas teorías da literatura de corte pragmático que confiren ó receptor unha importancia fundamental (Estética da Recepción).

b) Personaxes

A trama principal da novela é unha ficcionalización do sistema literario, na que cada personaxe cumpre un papel determinado. Catro son os grupos fundamentais de personaxes segundo a súa función específica no proceso de comunicación literaria: *productores, receptores, mediadores e transformadores*³⁸.

Productores

A figura do produtor vén representada por medio do personaxe de Silas Flannery, prototipo de «escritor en crise»³⁹. Este personaxe responde ás características do «escritor atormentado» dun dos seus proxectos de relato que, fronte ó «escritor productivo» (autor de novelas en serie), non é capaz de escribir unha liña (VIII, pp. 172-175). Silas Flannery está atormentado polo papel do escritor no sistema; o seu ideal de escritor é o *ghost-writer*:

A pensarci bene, questo scrittore totale potrebb'essere una persona molto modesta: quello che in America chiamano il ghost-writer, lo scrittore fantasma, una professione di riconosciuta utilità anche se di non molto prestigio: l'anonimo redattore che dà forma di libro a ciò che hanno da raccontare altre persone che non fanno o non hanno il tempo di scrivere, la mano scrivente che dà parola a esistenze troppo occupate a esistere. Forse la mia vera vocazione era quella e l'ho mancata. Avrei potuto moltiplicare i miei io, anettere gli io altrui, fingere gli io più opposti a me e tre loro (VIII, p. 180-181).

Sen embargo, cando Ludmilla lle explica que el non ten nada que ver co Silas Flannery autor das novelas, o escritor sente celos do seu narrador:

una gelosia pungentes m'invade, non d'altre persone, ma di quel me stesso d'inchiostro e punti e virgole che ha scritto i romanzi che non scriverò più, l'autore che continua a entrare nell'intimità di questa giovane donna, mentre io, io qui e ora, con la mia energia fisica che sento insorgere molto più indefettibile dello slancio creativo, sono separato da lei dalla immensa distanza d'una tastiera e d'un foglio bianco sul rullo (VIII, p. 191).

O desexo do escritor de ocultar a propia personalidade é similar ó do personaxe dunha das novelas interrompidas, *In una rete di linee che s'intersecano*, empeñado

38. Para as teorías sistémicas da literatura, sigo a Iglesias Santos, «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade, 1994, pp. 309-356.

39. Tomo a expresión de Calvino (1961).

en diluírse a si mesmo nun conxunto infinito de imaxes proxectadas por miles de espellos catóptricos. Calvino está facendo un alegato en contra das lecturas biografistas ou psicoloxistas dos textos literarios:

L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta «personalità» dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura. [...] Lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene: quello che la terminologia romantica chiamava genio o talento o ispirazione o intuizione non è altro che il trovar la strada empiricamente, a naso, tagliando per scorciatoie, là dove la macchina seguirebbe un cammino sistematico e coscienzioso, ancorché velocissimo e simultaneamente plurimo. [...] Scompaia dunque l'autore -questo enfant gâté dell'inconsapevolezza- per lasciare il suo posto a un uomo piú cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona (Calvino, 1967a: 172-173).

Prodúcese, ademais, unha desacralización da creación literaria, que responde á realidade da «cultura de masas» na que, para Navajas⁴⁰,

el arte ha perdido su naturaleza *aural*. La obra de arte ha quedado desprovista de su naturaleza de objeto único y original (y por tanto irreplicable) para verse convertida en un componente del mercado, intercambiable por otros objetos no artísticos pero equiparables con él. Ha dejado de ser, por tanto, obra -inaccesible, superior- para convertirse en texto u objeto estético abierto al intercambio con un público amplio.

Receptores

O Lector e, sobre todo, a Lectora son os verdadeiros protagonistas da novela; neste sentido é significativo que a trama principal estea narrada en segunda persoa. O personaxe do Lector encarna a figura dun lector medio, interesado na lectura pero non excesivamente cultivado e con interese en demostrar máis do que sabe (advértase a alusión irónica ós «Libri Che Hai Sempre Fatto Fintar D'Averli Letti Mentre Sarebbe Ora Ti Decidessi A Leggerli Davvero», I, p. 6). A Lectora, en cambio, é unha ávida devoradora de libros, que irá pouco a pouco contaxiando ó Lector das súas ansias de lectura. O escritor Silas Flannery considéraa -se admitimos que, como parece probable, é a mesma que a muller que axexa desde a súa fiestra- a súa lectora ideal e forza propulsora da súa actividade creadora:

Tutti i giorni prima di mettermi al lavoro guardo la donna sulla sdraio: mi dico che il risultato dello sforzo innaturale cui mi sottopongo scrivendo dev'essere il respiro di questa lettrice, l'operazione del leggere diventata un processo naturale, la corrente che porta le frasi a sfiorare il filtro della sua attenzione, a fermarsi per un attimo prima d'essere assorbite dai circuiti della sua mente e sparire trasformandosi nei suoi fantasmi interiori, in ciò che in lei è piú personale e comunicabile» (VIII, pp.169-170).

No personaxe de Ludmilla iguálanse, pois, vida e lectura. A Lectora, capaz de ler nos libros aquilo do que os autores non se decataran (VIII, p. 181), achégase ó que Eco denominou «Lector Modelo»⁴¹.

Fronte ós Lectores, aparece a figura de Irnerio, o Non Lector. Irnerio utiliza os libros como obxectos físicos para as súas obras de arte:

Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sí, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lí. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose» (VII, p. 149).

En Irnerio culmina, dun xeito ben irónico, a desmitificación da obra de arte literaria, que pasa de ser un obxecto espiritual a algo puramente material.

Mediadores

Dentro deste grupo inclúense os editores, distribuidores e vendedores. Estas figuras preséntanse como imprescindibles para a correcta culminación do proceso de comunicación literaria. O personaxe mellor caracterizado é o do editor Cavedagna. A través del Calvino realiza unha crítica dos mecanismos de funcionamento das casas editoriais: denúnciase a pouca atención que se presta ós orixinais dos autores descoñecidos e a falta de tempo para ler con detención mesmo os textos que sairán publicados. Cavedagna quéixase de que, desde que traballa na editorial, non volveu ler un libro:

Da tanti anni lavoro in casa editrice... mi passano per le mani tanti libri... ma posso dire che leggo? Non è questo che io chiamo leggere... Al mio paese c'erano pochi libri, ma io leggevo, allora sí che leggevo... Penso sempre che quando andrò in pensione tornerò al mio paese e mi rimetterò a leggere come prima (V, p. 97).

Ademais, o seu traballo fíxolle esquecer a maxia que para el tiña a literatura:

Da tante anni Cavedagna sta dietro ai libri mentre si fanno, pezzo a pezzo, vede libri nascere e morire tutti i giorni, eppure i veri libri per lui restano altri, quelli del tempo in cui erano per lui come messaggi d'altri mondi. Cosí gli autori: lui ha a che fare con loro tutti i giorni, conosce le loro fissazioni, irresolutezze, suscettibilità, i loro egocentrismi, eppure gli autori veri restano quelli che per lui erano solo un nome sulla copertina, una parola che faceva tutt'uno col titolo, autori che avevano la stessa realtà dei loro personaggi e dei luoghi nominati nei libri, che esistevano e non esistevano allo stesso tempo, come quei personaggi e quei paesi (V, pp. 101-102).

41. O Lector Modelo é aquel «capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por aquél [o destinatario] y de moverse interpretativamente igual que se movió él generativamente» (J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 122). A Lectora supera, polo tanto, á categoría textual, xa que pode descifrar máis significados dos que o autor puxo voluntariamente na obra.

Transformadores

A este grupo pertencen filólogos, críticos, docentes, tradutores, censores e falsificadores. Da sátira que se fai dos filólogos, críticos e docentes, por unha banda, e censores, por outra, xa se fixo mención noutros apartados. En canto á misteriosa figura do tradutor e falsificador Ermes Marana, é, para Bonura⁴², «il personaggio chiave del romanzo», en canto culpable do desencadeamento das circunstancias. Sen embargo, as que parecían ser misteriosas motivacións deste personaxe quedan axiña desveladas:

Da sempre, perché il suo gusto e talento lo spingevano in quel senso, ma piú che mai da quando i suoi rapporti con Ludmilla erano entrati in crisi, Ermes Marana sognava una letteratura tutta d'apocrifi, di false attribuzioni, d'imitazioni e contraffazioni e pastiches. Se quest'idea fosse riuscita a imporsi, se un'incertezza sistematica sull'identità di chi scrive avesse impedito al lettore d'abbandonarsi con fiducia, —fiducia non tanto in ciò che gli viene raccontato, quanto nella voce silenziosa che racconta—, forse esternamente nell'edificio della letteratura non sarebbe cambiato nulla... ma sotto, nelle fondamenta, là dove si stabilisce il rapporto del lettore col testo, qualcosa sarebbe cambiato per sempre. Allora Ermes Marana non si sarebbe piú sentito abbandonato da Ludmilla assorta nella lettura: tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza» (VII, p. 159).

Así pois, o falsificador actúa impulsado por unha razón sentimental. No fondo el, como lle ocorrera a Silas Flannery, tamén sente celos da intensa relación que a Lectora establece cos libros.

Este personaxe é condenado como mistificador e autor de apócrifos pero, á vez, gabado pola súa actividade contra a institucionalización da literatura. Así, segundo Pietro Citati⁴³, «látteggiamo di Calvino verso la mistificazione letteraria è duplice: egli la accetta, la sfrutta e, insieme, la rifiuta. Esalta la simulazione, e la parodizza e la condanna» (p. 173). En efecto, se ben a creación de apócrifos é reprochable por canto representa un engano ó receptor, posúe o carácter estimulante do fantástico, do dobremente ficticio. Neste punto advírtese, de novo, unha estreita relación da novela cos relatos de Borges⁴⁴, nos que se mesturan, no mesmo plano, referencias a personaxes históricos e ficticios, a libros existentes e inventados.

Conclusión

A modo de conclusión, cómpre salientar por último a que semella constituír a idea clave da proposta teórico-literaria de Italo Calvino. Como en toda narración especcular e autorreferencial, en especial dentro da narrativa posmoderna («narcissistic

42. Citado, p. 96. Ver n. 18.

43. Citado por G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano: Mursia, 1981, cit.

44. Para as semellanzas entre a narrativa de Borges e Calvino, véxase o xa mencionado estudio de F. Pellizzi, «Metafore della distanza in Borges e Calvino», *Strumenti critici*, ano XII, nº 2, 1997.

narrative», por utilizar a expresión acuñada por Linda Hutcheon), tanto a propia historia coma os mecanismos textuais implicados na construción de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* conflúen na demanda dun obxectivo común: invitar o lector a realizar unha lectura consciente, intelixente, cómplice..., en fin, unha lectura que interprete como ficción o que é ficción e como artificio o que é artificio, sen que por iso se perda o pracer que comporta a actividade lectora.

Iria Sobrino Freire

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

- Calvino, I. (ed, 1956): *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 2 vols.
- , (1959): «Il mare dell'oggettività», en Calvino (1980: 39-45).
- , (1961): «Dialogo di due scrittori in crisi», en Calvino (1980: 64-69).
- , (1962): «La sfida al labirinto», en Calvino (1980: 82-97).
- , (1964): «Prefacio del autor para la edición italiana de 1964», *El sendero de los nidos de araña*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1991. pp.11-36).
- , (1965): *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi.
- , (1967a): «Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)», en Calvino (1980: 164-181).
- , (1967b): «Filosofia e letteratura», en Calvino (1980: 150-156).
- , (1967c): «Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)», en Calvino (1980: 159-163).
- , (1978): «I livelli della realtà in letteratura», en Calvino (1980: 310-323).
- , (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- , (1980): *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
- , (1988): *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- , (1994): *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, Madrid, Siruela.